

AUTOBIOGRAFÍA Y EGO-HISTORIA EN EL CINE DE AGNES VARDA

EMMANUEL LARRAZ
Université de Bourgogne

Resumen :

En su última película, *Las playas de Agnès*, Agnès Varda, « la abuela de la *Nouvelle Vague* », analiza con humor pero con un rigor digno de los ego-historiadores las etapas más relevantes de su vida y de su recorrido artístico desde la fotografía al cine y más allá, (las instalaciones), relacionándolas con el fresco más amplio de la historia del Siglo XX sobre todo en Europa, aunque también aparecen China, Cuba y los EE.UU. Se trata de una película verdaderamente autobiográfica en la que coinciden directora, narradora y personaje.

La mirada retrospectiva que se vale de espejos y hace que Agnès se filme varias veces andando hacia atrás, adopta un punto de vista feminista y recoge la influencia del filósofo Gaston Bachelard sobre el concepto del tiempo y su representación. La protagonista de la película, compañera y viuda de Jacques Demy, aparece como una gran actriz capaz de seducir al espectador por la mirada y la voz, recordándole que el tiempo, igual que el agua en las playas, jamás se detiene y que el cine quizás sea un arma contra el olvido.

Palabras claves : Ego-historia, autobiografía filmica, *Nouvelle Vague*, feminismo, Jacques Demy, Gaston Bachelard, fotografía.

Title: AUTOBIOGRAPHY AND EGO-HISTORY IN AGNÈS VARDA'S FILMS

Abstract:

In her latest film, *Agnès' Beaches*, Agnès Varda, "the grandmother of the *Nouvelle Vague*" analyses the most striking moments of her life and of her artist's progress, ranging from photography to the cinema and beyond (installations). She does so with humor but also with rigor, as an ego-historian, and she associates these moments of her life with the larger background of XXth-century history, above all in Europe, although we can also glimpse China, Cuba and the USA. This is a truly autobiographical movie, where the director, the narrator and the main character are the same person.

Her retrospective glance, which uses mirrors and leads her to take several shots of herself as she is walking backwards, takes on a feminist viewpoint and acknowledges Gaston Bachelard's influence on her conception of time and of its representation. The film's protagonist, Jacques Demy's partner and widow, comes across as a great actress, whose voice and look appeal to viewers, by reminding them of the fact that time, like water on beaches, never stops, and that the cinema may be one of the few weapons we have against oblivion.

Keywords: Ego-history, filmed autobiography, *Nouvelle Vague*, feminism, Jacques Demy, Gaston Bachelard, photography.

Asistimos a principios de este siglo a un « boom » de la expresión del **yo** en el arte , sobre todo en la literatura donde triunfan las obras autobiográficas como bien se ha podido ver en la última Feria del Libro de Madrid con una avalancha de memorias, confesiones e introspecciones diversas que parecen darle la razón, aunque tardíamente, al socarrón Josep Pla cuando pretendía que la mejor literatura es la que hacen los literatos sobre sí mismos.

Incluso algunos historiadores del tiempo presente que rechazan el concepto clásico de la inalcanzable objetividad, se han tomado a sí mismos como objeto de estudio en unos « ensayos de ego-historia », según el título del libro dirigido en 1987 por el famoso académico Pierre Nora.¹ La norma consistía en aplicarse la misma mirada distanciada y analítica que cuando se estudia a otro personaje, en un intento de revelar la relación entre su obra (la historia que habían escrito) y el contexto social y político (la historia de la que son producto).

Paralelamente son cada vez más numerosos los cineastas que han abandonado en sus documentales la vieja regla que dictaba que no debían aparecer jamás en pantalla, permaneciendo siempre detrás de la cámara. Famoso es el caso del norteamericano Jonathan Caouette cuya película emblemática: *Tarnation* (2004), está montada en gran parte a partir de fotografías y vídeos caseros. También muy impresionante es el largometraje de la japonesa Naomi Kawase : *Tarachine* (2006), que filmó su propio parto para montar las imágenes así conseguidas con otras de la decadencia física de su abuela adoptiva, en una reflexión sobre los ciclos de la vida. En América Latina, donde el documental está muy vivo, se pueden citar, entre otros muchos, los nombres de los argentinos Albertina Carri : *Los rubios* (2003), Andrés Di Tella : *La televisión y yo (notas en una libreta)* (2001), Nicolas Prividera : *M* (2007), donde el director es el protagonista que aparece en la pantalla.

En España el primer documental verdaderamente autobiográfico, en el que coinciden el director, el narrador y el personaje, parece ser *Bucarest, la memoria perdida* (2008), de Albert Solé, que ganó, en enero de 2009, el *Goya* al mejor largometraje documental. Y curiosamente, ese mismo año 2009, ganó en Francia el premio equivalente, el *César*, Agnès Varda con *Les plages d'Agnès (Las playas de Agnès)* ;

Voy a tratar en esta conferencia de estudiar esta gran película en la que, mirando hacia atrás con humor, « la abuela de la *Nouvelle Vague* » analiza con un rigor digno de los « ego-

¹ NORA, P : *Essais d'ego-histoire*, Bibliothèque des histoires. Editions Gallimard, 1989.

historiadores », las etapas más relevantes de su vida y de su obra, relacionándolas con el fresco más amplio de la historia reciente.

LA GRANDE Y LA PEQUEÑA HISTORIA

« Voy recordando mientras vivo » es la última frase pronunciada por Agnès Varda al final de *Las playas de Agnès*, la película en la que trata de recomponer el rompecabezas de los primeros ochenta años de su vida. La última secuencia es la representación de la sorpresa que le habían preparado sus colaboradores para celebrar su cumpleaños, el 30 de mayo de 2008. En vez de las tradicionales velas, le gastaron la broma de regalarle 80 escobas, jugando con el doble sentido de la palabra « balai » en francés, que también puede significar « año » en lenguaje popular.



La película se basa en los recuerdos de la cineasta ordenados en doce capítulos : 1- *Playas de Bélgica*, 2- *Playas de Sète*, 3-*Playas de París*, 4-*Avignon*, 5-*París*, 6-*China*, 7- *Noirmoutier, París*, 8-*Playas de Cannes*, 9-*Noirmoutier, París*, 10-*Playas de Los Angeles*, 11- *París*, 12-*La Isla y Ella*. Sin respetar el orden cronológico evoca los principales episodios de su vida desde su nacimiento en Bélgica, en Bruselas, hasta su afincamiento en París después de largas estancias en el Mediterráneo, en Sète, y en la Bretaña, en la isla de Noirmoutier, sin olvidar California y su capital Los Angeles, donde vivió varios años.

El método seguido, lo resume de manera divertida, con la imagen de un bolso que vacía totalmente para tratar luego de ordenar su contenido : « Lo vació todo en desorden y luego ordeno un poco ».

Los grandes acontecimientos que marcaron el siglo XX, sobre todo en Europa, sólo son evocados en la medida en que afectaron su propia vida. Durante la Segunda Guerra Mundial, toda la familia (los padres y cinco hijos), tuvieron que dejar su casa en Bruselas bombardeada por los alemanes, para lanzarse en coche sobre las carreteras del éxodo. Así cruzaron gran parte de Francia entre centenares de miles de refugiados y llegaron al puerto de Sète, sobre el Mediterráneo, que estaba en la « zona libre », es decir la zona que no administraban directamente los alemanes. Parte del territorio francés, después del armisticio, estaba en efecto administrado por el Gobierno de Vichy, dirigido por el viejo mariscal Pétain que se había sometido a las fuerzas de ocupación alemanas y llevaba una política reaccionaria, xenófoba y antisemita.

Después de asociar el puerto de Sète con el poeta y cantante Georges Brassens del que se oye un fragmento de una de sus canciones más famosas : *Complainte pour être enterré à Sète*, la cineasta aparece en la playa de arena fina de La Cornisa a la que se refiere la canción. Para traducir en una imagen su mirada retrospectiva, se ha filmado andando hacia atrás :

« Hoy vuelvo a esta playa, andando hacia atrás, hacia atrás como toda esta película ».

Aparece luego remando, siempre hacia atrás, en una barca pequeña y recordando el velero en el que vivió con su madre y sus hermanos en el puerto de Sète. Recuerda lo mucho que se divertían los niños durante la guerra, a pesar de la escasez de alimentos, al no ser conscientes de lo que verdaderamente estaba pasando.

No se dieron cuenta por ejemplo de la persecución contra los judíos. Sólo muchos años después entendió Agnès Varda por qué las monitoras, en unas excursiones que organizaron para acampar en los Alpes, separaban a algunas niñas del grupo. Esas excursiones permitían hacer pasar a Suiza, andando, a las judías para librarlas de las redadas de la policía francesa.

Las escenas del campamento y de las excursiones han sido reconstituidas en blanco y negro. Y como los recuerdos son « como moscas » y no se atienen a la lógica cronológica, muestra luego imágenes recientes, en color, de un corto metraje « rodado cincuenta años más tarde sobre el horror que se infligió a los judíos y también sobre todos aquellos a los que se llamó « los justos » y que se jugaron la vida para salvar a miles de niños judíos ». Recuerda que pertenecían a todas las clases sociales, « eran campesinos, pastores protestantes y curas, directores de escuela, gente. . . » Muestra, en blanco y negro, unas fotos de los rostros de

algunos de estos « justos » y también imágenes de la exposición que organizó en el 2007 en el Panteón, titulada *Homenaje a los Justos de Francia*. En varias pantallas se veía también la reconstitución del « espectáculo infame de gendarmes franceses que detenían a niños judíos y los mandaban hacia los campos de exterminio ». « Decir eso y filmarlo, aún en la ficción, me produce escalofríos ».

En el capítulo siguiente : *Playas de París*, en el que evoca la llegada de la familia a un París todavía ocupado por los alemanes recuerda en voz *off* la dureza de la vida en la capital :

« Cartillas de racionamiento, las suelas de madera. Había además alemanes por todas partes en París. O sea : la ocupación. Las calles eran frías y sombrías y no había farolas encendidas. En las casas tapaban las ventanas con papel azul. En el instituto, durante los bombardeos, las clases seguían en los sótanos ».

Ya desde la puesta en escena de esos años terribles de la Segunda Guerra Mundial, podemos notar que la cineasta mira al pasado desde una perspectiva femenina y fijándose en detalles que, a pesar del dramatismo del ambiente, pueden tener una lectura divertida. Recuerda por ejemplo, al reconstruir en la pantalla una secuencia de la vida en el colegio de niñas en el que debían, cada mañana, saludar la bandera nacional y cantar un himno a la gloria del mariscal Pétain, cómo las niñas iban todas vestidas de azul, con ropa de tela Vichy (Vichy era por otra parte la capital de la Francia gobernada por Pétain). También se divierte recordando la letra del himno viril que debían cantar y que sólo contemplaba la ofrenda, a la gloria del mariscal, de la vida de los chicos : « *les gars* » :

Maréchal nous voilà

Devant toi le sauveur

De la France.

Nous jurons, nous, tes gars. . .

El comentario se oye en *off*, subrayando lo absurdo de la situación : « eso cantábamos ».

Con la misma ironía señala que en aquella Francia de Petain, dominada por la mojigatería y la alianza de la jerarquía de la Iglesia católica con el poder, seguía habiendo personajes algo perturbados a los que no se les prestaba mucha atención. Pone de nuevo en escena algo que ocurría a menudo en el muelle del puerto donde jugaban las niñas : la

actuación de un exhibicionista que de repente abre la gabardina y al que no le hacen mucho caso.

Otro aspecto importante de la vida de Agnès Varda en relación con la vida cultural y más precisamente la historia del cine es el sitio que según ella le corresponde en el movimiento de la *Nouvelle Vague* que nació a finales de los cincuenta. Siempre con humor reivindica un papel pionero con su primer largometraje, *La Pointe Courte* (1954), « una película libre, autoproducida por alguien que tenía una cultura cinematográfica muy limitada y que era fotógrafa de profesión ». Para referirse al mismo tiempo a la fascinación que sentía en su juventud por la literatura y la pintura y especialmente por los surrealistas, juega en la pantalla con el famoso montaje de dieciséis fotos alrededor de una imagen de mujer desnuda pintada por René Magritte y publicado en el último número de la revista La Revolution Surréaliste (nº del 18 de diciembre de 1929) con el título *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Agnès Varda sugiere que la mujer oculta de la *Nouvelle Vague* bien podría ser ella y realiza otro montaje a imitación del de los surrealistas donde ella está en el centro rodeada de fotos de los amigos cineastas : Godard, Rohmer, Truffaut, Demy, Chabrol. . .



En el capítulo de su vida que corresponde a los años de formación y que ella llamó *Las playas de París*, recuerda, siempre irónicamente, que los libros de historia del arte de la biblioteca del Louvre tenían ilustraciones en blanco y negro y que ella sentía una grand sed de cultura : « Nada era mejor que los poetas y los pintores surrealistas, el amor loco y también Beaudelaire, Rilke, Prévert, Brassens, desafiábamos al azar y jugábamos al « cadavre exquis » ».

También recuerda, sin mirar a la cámara y con cierto pudor, que las costumbres empezaban a liberalizarse y que decidió, después de cambiarse el nombre cuando se consideró

mayor de edad a los dieciocho años, dejar de ser virgen. El nombre que le habían dado sus padres era el de Arlette (por haber sido concebida en Arles) y como no le gustaba nada, decidió cambiarlo por el de Agnès. En las fotocopias de documentos que muestra en pantalla : los primeros diplomas, el primero y segundo bachillerato que se pasaban entonces sucesivamente, en efecto aparece el nombre de Arlette. El cambio lo representa con una ola que viene borrar en la arena de la playa las letras que forman la palabra ARLETTE. En cuanto a la dificultad para relacionarse entonces con los hombres, « para abordar en su playa », cuando la intimidaban y le producían miedo, cuenta que buscó a uno que « sólo sería el de esta decisión esencial » : « En sueños un desconocido atento. En la realidad un adulto atento ».

Para afirmar su independencia con respecto a la familia, antes ya se había fugado, al cumplir los dieciocho años, para tomar un billete de tercera hasta Marsella y desde allí un barco para Córcega donde había convivido varios meses con tres pescadores. Con 23 años, en 1951, se había mudado a una casa semi-arruinada de la calle Daguerre a pesar del escepticismo de su padre que intentó disuadirla de irse a vivir a lo que para él se parecía a una cuadra. Para dar una idea del estado en el que estaba la casa cuando llegó a ella se le ha ocurrido la idea sorprendente de reconstruirla como un decorado. Y para expresar mejor lo mal que lo pasó los primeros años en esa ruina « sin calefacción ni cuarto de baño, sin nada, con sólo un retrete a la turca en el patio » se ha filmado, disfrazada para recordar cómo se vestía entonces, con un gorro aparatoso, una zamarra de piel de conejo y guantes. Se la ve yendo a buscar carbón para la estufa como lo hacía entonces en pleno invierno. La importancia de esta secuencia dedicada al estado de la casa de la calle Daguerre cuando se instaló se entiende mejor si se la relaciona con la influencia reconocida del pensamiento del filósofo Gaston Bachelard. Recuerda varias veces que asistió a sus clases en la Sorbona y una de las ideas más conocidas de este pensador es la importancia que tiene para una persona lo que él llama « la casa onírica », « una imagen que en el recuerdo y los sueños se vuelve fuerza de protección » :

«No es un simple marco en el que la memoria vuelve a encontrar sus imágenes. En la casa que ya no existe, nos gusta vivir todavía porque volvemos a sentir, a menudo sin darnos cuenta claramente, una dinámica de consuelo. Nos protegió y nos consuela todavía. El acto de

habitar una casa se cubre de valores inconscientes, de valores inconscientes que el inconsciente no olvida ».²

La importancia de esa casa semi-derruida era precisamente que era una casa en la ciudad, en pleno París, donde los habitantes, como decía el filósofo, suelen vivir « en cajas superpuestas » y donde « a la falta de valores íntimos de la verticalidad se añade la falta de cosmicidad ».³

Relacionado con « la casa onírica » está « el complejo de Jonás » al que también se refiere Agnès Varda, confesando que si no entendía siempre el pensamiento del filósofo « se sentía afectada cuando hablaba de la ballena que se había tragado a Jonás o de Jonás en el vientre de la ballena que se negaba a salir ».

Esta influencia la ha llevado a construir en homenaje a Gaston Bachelard, en la playa de Sète, una réplica de la ballena en la que se la ve instalarse al resguardo de todo, del mundo y del viento de la costa.

En la casa de la calle Daguerre que ha sido su domicilio fijo desde 1951 fue donde empezó a trabajar como fotógrafa profesional. Este es en efecto el primer oficio que aprendió al dejar el instituto, yendo a las clases de la Escuela de Vaugirard, la misma escuela a la que acudiría, dos años más tarde Jacques Demy, en la sección de cine.

Una fecha importante es 1959, cuando Jacques Demy (muestra una foto de ambos, de la época) se instaló con ella en esa casa y ese patio-jardín. No habla de boda, pero el hecho de compartir la casa con ella y con la pequeña Rosalie a la que Agnès criaba sola después de separarse del padre, el actor Antoine Bourseiller, significaba que existía un fuerte compromiso.

Como fotógrafa y gracias a una recomendación de Chris Marker que la había presentado como una excelente profesional y una eminente « sinóloga » hizo, en 1957, un viaje a la China de la Revolución del que trajo miles de fotos. Incluye algunas en la película,

² BACHELARD, G : *La terre et les rêveries du repos*. Deuxième partie, *La maison natale et la maison onirique*, Ed. José Corti, Paris 1948, p.135.

³BACHELARD, G. : *La poétique de l'espace*, PUF, 7^{ème} édition, Paris 1998, p.42.

en blanco y negro y en color, y recuerda que vio, además de paisajes espléndidos, « el trabajo y el entusiasmo colectivo de aquella revolución al principio ».

Otro viaje como fotógrafa fue el que hizo, en diciembre de 1962, a Cuba, donde la habían precedido Chris Marker (que había rodado su famoso reportaje *Cuba Sí* (1961), y Armand Gatti que estaba rodando una película mitológica, *El otro Cristóbal* (1963) que fue seleccionada para el Festival de Cannes. A partir de las más de tres mil fotografías en blanco y negro que había traído, Agnès Varda, después de un minucioso trabajo de montaje, realizó un corto metraje, *Salut les Cubains* !que era un homenaje a la Cuba de los primeros años de aquella revolución que intentaba mezclar el socialismo con el cha cha cha. Es notable que en esta película que corresponde a la etapa de *Las playas de Cuba*, y que es una mezcla de relato de viaje y de testimonio sobre la originalidad de la revolución cubana, Agnès Varda hizo una foto muy extraña y ambigua de Fidel Castro. Aparece mirando a la cámara y sentado delante de una piedra que dibuja detrás de él como dos alas : « Debía fotografiar a Fidel Castro. Cuando pude hacerlo vi a un gran utopista con alas de piedra ». También tuvo el acierto de fijarse en una jovencita, casi adolescente, que trabajaba en el ICAIC, Sarita Gómez, que hasta entonces sólo había realizado cortos didácticos y que luego rodaría una de las películas más importantes del cine de la revolución, *De cierta manera* (1974).



A finales de los cincuenta y hasta los acuerdos de Evian, en 1962, que reconocieron la independencia de esta colonia, Francia estuvo involucrada en la guerra de Argelia. Esta guerra colonial que provocó graves problemas políticos en Francia se evoca en el segundo largo metraje de Agnès Varda, *Cleo de 5 a 7* (1962). Uno de los protagonistas es un soldado (Antoine Bourseiller) que está apurando las últimas horas de un permiso cuando se encuentra en un parque con Cleo (Corinne Marchand), antes de volver a Argelia. La cineasta que ha

escogido mostrar una secuencia en blanco y negro de los dos jóvenes en el parque de Montsouris de París comenta las imágenes :

« Su miedo al cáncer y la muerte se encontraba con otro miedo, el de un simple soldado de la guerra de Argelia. Esa guerra de colonización muchos la contestaban, otros ponían bombas en los lugares de la contestación ».

Más tarde Agnès Varda recuerda cómo ni ella ni Jacques Demy vivieron los acontecimientos del mayo francés en 1968, por haberse desplazado entonces a Los Angeles. Allí conocieron los movimientos de protesta contra la guerra de Vietnam, la lucha de los negros y el movimiento de liberación de las mujeres. Del reportaje que rodó entonces, *Black Panthers* (1968), escoge unas imágenes que muestran la importancia del papel de las mujeres negras que luchaban en dos frentes : como negras y como mujeres. Muestra por ejemplo cómo reivindican la belleza de su físico y especialmente del peinado « afro », naturalmente rizado, que exhiben como una bandera. La conciencia de la necesidad de la lucha de las mujeres por el reconocimiento de sus derechos fundamentales negados, hasta los sesenta por la sociedad patriarcal, se agudizó durante esta primera estancia en California.

En un libro fundamental para conocer a la directora, *Varda par Agnès*,⁴ explica ella misma que fue entonces cuando percibió el paralelismo entre la toma de conciencia de los negros y la de las mujeres que también descubrían que « podían ellas mismas pensar la teoría y organizar la acción sin acudir a los antiguos pensadores »⁵.

En este mismo libro que es una especie de autobiografía literaria y un claro antecedente de la autobiografía cinematográfica de *Las playas de Agnès*, recuerda que era difícil entonces no hacerse feminista. Da como ejemplo el juicio claramente machista del prestigioso crítico de *Le Monde*, que escribió, a propósito de *La Pointe Courte* que « Agnès Varda debía de ser muy atractiva para que su película se hubiera defendido con tanta mala fe ». Evoca después las manifestaciones de los años setenta y la importancia que tuvo el conseguir el control de la natalidad : « Entre las reivindicaciones más urgentes estaba el derecho a tener o no niños ». Muestra en la pantalla una manifestación de la época con el lema « Notre ventre est à nous » (Nuestro vientre nos pertenece). De esa misma manifestación se muestra una secuencia más bien alegre en la que, con el acompañamiento de una guitarra,

⁴ VARDA, A. : *Varda par Agnès*, Editions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, Paris 1994, 285p.

⁵ Op.cit. p. 95.

una joven canta que ya pasó la época en la que imponían su ley, el padre, el Papa o el Rey, el juez, el doctor o el legislador :

« Ce n'est pas plus papa

Que le Pape ou le Roi,

Le juge ou le docteur

Ou le législateur,

Qui me feront la loi ».

Una pancarta, en la misma manifestación exige « la liberación de Marie-Claire ». No se trataba de la revista femenina que hubiese sido secuestrada sino de una de las manifestaciones que se hicieron , en el París de 1972, en apoyo a una chica menor de edad, Marie-Claire, que después de abortar por quedarse embarazada después de una violación, iba a ser condenada a la cárcel. Una famosa abogada, Gisèle Halimi, hizo de este proceso una plataforma política para atacar la ley que penaba el aborto en todas las circunstancias. Agnès Varda que monta en paralelo a las imágenes de la manifestación de mujeres, una secuencia de una película de Jacques Demy, *Una habitación en la ciudad* sobre una manifestación de obreros, cuenta cómo ella misma, que estaba embarazada fue a manifestar con Delphine Seyrig :

« Delphine Seyrig y yo fuimos a manifestar al proceso de Bobigny en 1972 por el derecho al aborto. Y yo estaba embarazadísima. Nos empujaban hacia las barreras y nosotras gritábamos y nos reíamos ». También recuerda que mantener el buen humor y el optimismo no siempre era fácil porque la situación era indignante y había muchos motivos para enfadarse :

« Yo intentaba vivir un feminismo alegre pero de hecho estaba muy enfadada. Las violaciones, los golpes, las excisiones. Las mujeres abortaban en condiciones espantosas. Jóvenes que iban a hacerse un raspado en un hospital y jóvenes médicos que les decían, nada de anestesia, así van aprendiendo ».

Sobre un plano que muestra su casa de la calle Daguerre, recuerda que dos veces tuvieron que prestarla para hacer abortos clandestinos.

Se nota que es una lucha en la que se implicó bastante y por eso vuelve otra vez a la evocación de otras manifestaciones. Fue una de las mujeres famosas que firmaron, en abril de

1971, en la revista Le Nouvel Observateur, y por iniciativa de Jeanne Moreau, el *Manifiesto de las 343*, redactado por Simone de Beauvoir. En él declaraban que todas habían abortado y pedían que también se las encarcelara.

Sobre imágenes de las playas del Mediterráneo, Agnès Varda recuerda que la falta de educación sexual hacía todavía más difícil la situación de las jóvenes :

« Yo sabía que las mujeres daban a luz pero mi madre no me había dicho que las chicas tienen la regla ni lo que hacían los hombres y las mujeres cuando estaban juntos y desnudos ».

Como para desquitarse muestra luego a una pareja abrazada sobre la arena y a un hombre desnudo, mirando al mar. Siempre con humor y fingiendo que responde a preguntas que le hace Chris Marker, representado por un gato de cartón, da una versión exageradamente prosaica del nacimiento de la *Nouvelle Vague*. Sólo habla del deseo de enriquecerse del productor Georges de Beauregard (del que muestra una foto en blanco y negro, con Jean-Luc Godard y Jacques Demy), haciendo películas baratas. Así fue, según ella, cómo después de *A bout de souffle* de Godard y *Lola* de Demy, ella pudo rodar *Cleo de 5 a 7*.

La presencia de Jacques Demy (fallecido en 1990) se siente a lo largo de toda esta autobiografía donde se le evoca con ternura y a veces con cierto impudor. Agnès Varda insiste sobre la independencia que mantuvieron el uno con respecto a la creación del otro y muestra imágenes de un reportaje que rodó una amiga, Michèle Manceaux en su casa de la calle Daguerre :

« Sí, compartimos la cama, la mesa, los niños, los juegos y las estancias en Noirmoutier, pero el patio nos permite tener dos ámbitos ».

Después de mostrar los dos galardones más importantes que obtuvieron : la Palma de Oro de Cannes para Demy por *Los Paraguas de Cherburgo*, y el León de Oro de Venecia para ella por *Sin techo ni ley*, se fija en unas fichas cinematográficas que se venden por diez céntimos en un mercadillo y en las que se resumen las vidas de los dos cineastas y su obra con algunas fechas y algunos títulos. Para afirmar que además de estos datos también fueron amantes, « seres de carne y sangre », muestra a dos actores, un hombre y una mujer, desnudos y con el rostro tapado, que andan hacia atrás en el jardín de la casa. Se trata de una interpretación irónica del famoso cuadro titulado *Los Amantes* (1928) del pintor belga René Magritte. La diferencia entre el cuadro de Magritte y el « tableau vivant » imaginado por la

cineasta reside en el hecho que el pintor surrealista se había limitado a mostrar la parte superior del cuerpo de esos amantes que están vestidos y misteriosamente llevan el rostro tapado.



Jacques Demy que se había instalado en la casa de la calle Daguerre, ya en 1959, llevó luego a Agnès a la isla de Noirmoutier donde él solía veranear. Compraron un viejo molino y allí pasaron largas temporadas.

Confiesa la cineasta que por amor acompañó a Jacques Demy durante las dos estancias largas que hicieron en California, primero en los sesenta cuando él fue contratado por la Columbia y luego, en los ochenta. Con discreción evoca una dolorosa separación durante la segunda estancia, que le sirvió de inspiración para la película *Documenteur* (1981). La protagonista de esta película es una francesa, Emilie, que, al separarse del hombre al que amaba, tiene que buscar un piso en Los Angeles para ella y su hijo Martín. El papel del niño los hacía Mathieu Demy, el hijo de los dos cineastas y el papel de la madre, Sabine Mamou que era montadora y había aceptado lanzarse a la actuación. Al recordar a la actriz y su rostro bello y grave, Agnès Varda se da cuenta de que « se trataba de un doble de ella misma ».

Por fin habla la película de la enfermedad mortal de Jacques Demy, el sida, que cuando se le detectó, en 1989, se consideraba como una enfermedad vergonzosa. No se pronuncia la palabra homosexualidad en la película de Agnès pero parece ser que las amistades masculinas del cineasta eran un secreto a voces. Didier Eribon en su *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*⁶ reconoce por otra parte que, películas como *Los Paraguas de Cherburgo* y *Las Señoritas de Rochefort*, así como, más tarde, *Piel de Asno* (1970), sin

⁶ ERIBON. D. : *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Ediciones Larousse, Paris, 2003.

referirse claramente a la homosexualidad, han llegado a ser películas emblemáticas de la cultura gay francesa.

Agnès Varda muestra imágenes del rodaje de la película biográfica que decidió rodar entonces sobre la infancia de su compañero : *Jacquot de Nantes*. Fue una manera de acompañarlo y de hecho murió el 27 de octubre de 1990, sólo diez días después del final del rodaje.

Reconstruir la infancia de una persona es penetrar en lo más íntimo y por eso habla del recelo que tenía a la reacción de Jacques Demy que se mostró satisfecho con el resultado.

En cuanto a su propia infancia que se evoca al principio de *Las playas de Agnès*, la cineasta dice que no le ha servido de inspiración y que no es para ella una referencia. Habla poco del padre que murió en un casino de la playa : « Jugó, perdió. . . se derrumbó y se murió » y, con más ternura, de la madre que acabó por perder la memoria.

Cuando uno sabe la importancia que les concede a las casas, influenciada por el pensamiento de Bachelard, sorprende que no se detenga más en la evocación de la casa de su infancia en Bruselas. Las fotos de la familia y de ella cuando era una niña se comentan con una distancia irónica. Por otra parte es notable que en esa visita a la casa natal termine por interesarse, más que por las huellas del pasado familiar, por la extravagancia del actual propietario que se define a sí mismo como « ferroviario » y parece vivir sólo por su colección de trenes de juguete.

EL RECORRIDO ARTISTICO : DE LA FOTOGRAFIA AL CINE Y MAS ALLA⁷

Además de un relato fragmentado sobre las grandes etapas de su vida, encontramos en *Las playas de Agnès* una reflexión sobre su evolución como artista, desde los años de aprendizaje de la fotografía, hasta las últimas instalaciones. Como declaró ella misma en 2006, ya casi con 80 años, a propósito de la instalación que presentó en la Fundación Cartier : « la vieja cineasta se ha transformado en joven *plasticienne* ». Esta mirada reflexiva y lúcida sobre su recorrido artístico puede evocar para un universitario francés uno de los ejercicios que se exigen para la « Habilitación » que permite luego concursar a una cátedra. Se trata de una « síntesis », de un informe de ego-historia intelectual en el que se intenta poner de

⁷ Me he inspirado en el título de un libro reciente publicado por la Universidad de Rennes : *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

relieve, a posteriori, la coherencia de los trabajos que se han llevado a cabo hasta entonces. Encontramos en *Las playas de Agnès* algo parecido, una especie de « ego-historia artística », hecha con humor, en la que intenta mostrar por ejemplo que su vida siempre estuvo unida al arte en general. Otras constantes que la han acompañado a lo largo de más de cincuenta años de creación son la conciencia de la fugacidad del tiempo, la exaltación de la libertad y la apertura generosa hacia los demás que no está en contradicción con la mirada autobiográfica que va más allá del narcisismo. El método seguido para evocar los aspectos que le parecen más notables de su obra se aleja de cualquier orden cronológico o temático para descansar en el azar y la ensoñación. Ya había expresado su preferencia por esta manera de actuar en la película semi-autobiográfica, *Jane B par Agnès V* :

« Prefiero el sueño a la sicología. Prefiero las palabras inconexas, divertirme con la casualidad, con momentos de emoción, de sentimientos fugaces. . . ».

Como los surrealistas a los que tanto admiraba reivindica una parte de misterio en la obra de arte y ella que siempre ha dicho que nunca fue cinéfila, expresa sin embargo su admiración por Luis Buñuel. En *Cleo de 5 a 7*, le hace un homenaje, mostrando un cartel con *Un perro andaluz* y *Los Olvidados*, y ha declarado varias veces que la escena de amor de los amantes en el suelo, mientras pronuncian sus discursos los políticos, en *La Edad de Oro*, le parece admirable. Incluye por otra parte una breve secuencia de *Jane B par Agnès V*, en la que irónicamente Jane Birkin defrauda por adelantado al espectador voyerista, diciéndole que « aunque saquemos todos los trapos, no vamos a desvelar mucho ».

Esta parte de misterio inescrutable también es la característica definitoria de uno de los personajes de ficción más logrados, el de la vagabunda de *Sin techo ni ley* (1985), Mona, (interpretada por Sandrine Bonaire) que muere sin que sepamos verdaderamente quién era.

Agnès Varda comparte con los surrealistas su sentido del humor y su amor del cine burlesco americano al que rindió homenaje en una secuencia de la película *Jane B par par Agnès V*, que incluye en su autobiografía, y que es un pastiche de las aventuras del Gordo y el Flaco, Laurel y Hardy. Y en la película que la lanzó a la fama, *Cleo de 5 a 7*, también consiguió que su amigo Jean-Luc Godard hiciera, sin gafas, un pequeño papel en un corto burlesco en blanco y negro.



La pasión que sentía por el arte en general la expresa en una secuencia reconstruida en la que el papel de Agnès joven lo interpreta una actriz bajita, de nariz respingada y con el corte de pelo tan característico que ha mantenido a lo largo de los años. También muestra imágenes de la primera exposición de fotografías, en 1953, con 25 años, en el patio de la casa de la calle Daguerre y ya pone de relieve dos trabajos con un valor simbólico : la foto de una patata-corazón y la de un desnudo en forma de nuez. De hecho la joven fotógrafa ya tenía cierta fama por los trabajos que desde los veinte años había hecho para el gran actor y director de teatro Jean Vilar, fundador del Festival de Avignon.

La importancia que concede a su trabajo de fotógrafa se expresa en la secuencia que dedica a la exposición que le encargaron en 2007, más de cincuenta años después, sobre sus primeras fotos del Festival. Son fotos de gran tamaño y en blanco y negro de los grandes actores franceses de la época : Jean Vilar, Gérard Philipe, Philippe Noiret, Charles Denner, María Casares, Germaine Montero. . . Todos han muerto pero la fotografía conserva el esplendor de su apariencia : « ¡Qué hermosos y jóvenes eran! ».

Otra foto, la de un hombre desnudo, de espaldas, mirando al mar y que tituló *Ulysses*, fue el punto de partida de una película experimental con el mismo título, en 1982, en la que hace una reflexión sobre la memoria. Como fotógrafa fue invitada en 1957 por los revolucionarios chinos y en 1962 por los cubanos. La fotografía que ella había estudiado en la escuela de la calle de Vaugirard estaba influenciada por la pintura y se les enseñaba a buscar la « composición » de la imagen. Esta influencia de la pintura se mantiene a lo largo de toda su carrera, lo mismo que la influencia de la literatura.

Recuerda que cuando llegó a París con el grupo de los amigos de Sète que animaba Jean Vilar se interesaba sobre todo por el teatro y éste les leía en su casa versos de Valéry y St

John Perse. La estructura misma de su primera película, *La Pointe Courte* se inspiraba en una novela de Faulkner, *Las Palmeras salvajes*. En cuanto a la Influencia de la pintura, confiesa, mostrando en la pantalla un retrato de Pierro della Francesca, que fue por el parecido con las mujeres pintadas por ese artista por lo que le propuso el papel a Silvia Monfort. También le gustaba el parecido de Philippe Noiret con los retratos flamencos de Felipe el Bueno, duque de Borgona. Las referencias a cuadros famosos se dan a lo largo de toda su carrera. En *Cleo de 5 a 7* reproduce cuadros del pintor alemán de la edad media, Hans Baldung Green que recuerdan la fragilidad de la belleza y la amenaza apremiante de la muerte. Reproduce un cuadro de Picasso para expresar el desamparo de la protagonista femenina de *Documenteur*, y una de sus últimas películas, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) (*Los Espigadores y la Espigadora*) está inspirada en dos cuadros del siglo XIX, uno famoso de Millet, *La Glaneuse* (1837) y otro posterior y menos conocido sobre el mismo tema, de Jules Breton que descubrió en el museo de Arras.

Muestra que la reflexión sobre la fugacidad del tiempo y la reivindicación feminista contra una imagen estereotipada de la mujer son otras dos constantes de toda su obra. *Cleo de 5 a 7* habla del miedo a la muerte que siente la protagonista (Corinne Marchand) a la espera del resultado de unos análisis médicos. Se supone que la duración de la película corresponde al tiempo de la espera y la directora ha intentado « combinar el tiempo objetivo de los relojes que están por todas partes con el tiempo subjetivo que siente Cleo ».

En la La reflexión sobre el tiempo y su representación Agnès Varda ha recibido probablementement la influencia de Gaston Bachelard que tiene una visión heracliteana de la vida. Esta visión se expresa por ejemplo en el título mismo de la película autobiográfica. Las playas representan la inmutabilidad de la naturaleza frente al fluir de la vida. Cuando vuelve a Sète donde vivió adolescente y donde filmó su primera película, Agnès Varda constata que « el tiempo ha pasado y pasa, salvo para las playas que no tienen edad ». Al contrario, como decía Bachelard, el ser humano « en su profundidad, sigue el destino del agua que corre. . . muere a cada minuto. Sin cesar algo de su substancia se derrumba. La muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, cae siempre, acaba siempre en su muerte horizontal »⁸.

En la secuencia dedicada, al final de la película, a Jacques Demy que aparece, moribundo, acostado en la playa de Noirmoutier, el paso del tiempo lo simboliza el fluir de la

⁸BACHELARD, G. : *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*. Ed. José Corti, Paris 1942, p. 8

arena que deja caer poco a poco de su mano. En la banda de sonido se oye la letra de una famosa canción de Prévert y Costa : « Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis » (Y el mar borra en la arena los pasos de los amantes separados).

Desde el principio de la película, con la evocación de la infancia, la directora que piensa que tratar de volver a verse como una niña no tiene mucho sentido, dice, desafiante, que tal vez sería más divertido imaginarse como muy vieja. Recuerda que siempre le ha gustado introducir a personas mayores en sus películas : « ancianos muy mayores, la tercera edad o la cuarta », como en *7 P., cuis. s.de b...* (1986), una sátira de la familia burguesa tradicional donde se atrevió a mostrar a una anciana desnuda.

Este interés de Agnès Varda por los ancianos, excluidos a menudo de las imágenes cinematográficas lo mismo que se les excluye de la sociedad, es coherente con su compromiso con la defensa de la dignidad y la libertad. De allí viene su actitud feminista de la que ya hemos hablado y que expresó por primera vez en *Cleo de 5 a 7* donde hizo que la protagonista, que al principio se definía por la mirada de los demás, cambiase y empezase a mirar por sí misma, y a « redefinirse ».

Por otra parte la inclusión de varios desnudos en su película muestra que la cineasta ha conservado de los años pasados en California en la época en que el desnudo era una de las reivindicaciones, como lo mostró en la película *Lions love* (1970) de la que incluye un breve fragmento, el gusto por la tolerancia y una mayor libertad.

La simpatía por los pobres, los desclasados, la expresó desde el principio de su carrera en *L'Opera Mouffe* (1957), un corto metraje extraordinario que mostraba la violencia que existía en el alegre y opulento París que excluía del banquete del mercado de la *rue Mouffetard* a los pobres desgraciados. Ese corto documental es un claro antecedente de la « ficción documental » *Sin techo ni Ley* (1985) sobre los vagabundos que se mueren de frío en las cunetas. En la misma perspectiva encontramos el largo metraje *Los Espigadores y la Espigadora* en el que Agnès Varda se acerca con una curiosidad generosa a los modernos « espigadores » con los que se identifica en parte, y que viven de lo que desecha la sociedad de consumo deshumanizada en la que vivimos. Otro documental, *Dos años después*, también muy interesante recoge las reacciones que provocó la primera película y permite profundizar en el conocimiento de algunos de los personajes. Estas dos películas en las que también aparece Agnès Varda que se filma a sí misma con la moderna cámara digital que llevaba, tienen una dimensión autobiográfica y son una buena muestra de la complejidad del arte de la

directora. No olvidemos que la misma tensión entre la mirada sobre los demás y sobre su propia vida ya se evocaba al principio de *Las playas de Agnès*, donde recordaba que aunque esté contando su vida, lo que le interesa sobre todo son los demás, « los demás que me intrigan, me motivan, me hacen reaccionar, me desconciertan y me apasionan ».

LA CINESCRITURA

Agnès Varda creó la palabra *cinescritura* para hablar del estilo de un cineasta : « En el cine el estilo es la *cinescritura* ». Ya hemos hablado de la amplitud de su formación artística que empezó con la literatura, la pintura y la fotografía antes de llegar al cine y de la influencia del surrealismo de donde le viene el gusto por las asociaciones inesperadas, la valoración de la imaginación y de un humor desconcertante. Se trata muchas veces de un humor visual. Por ejemplo para evocar su mirada retrospectiva, se filma a sí misma, en varias ocasiones, andando hacia atrás, en la playa, en el puente de las Artes en París, en Venice en California.

Después de la clásica reconstitución de unas escenas de la infancia en la playa con niñas, se le ocurre que sería más divertido imaginarse a sí misma en el futuro y muy vieja. Interpreta entonces el papel de una anciana, tan anciana y achacosa que casi no puede andar por la playa. También se disfraza vistiéndose casi como un esquimal cuando evoca todo el frío que pasó los primeros años en su casa que no tenía calefacción. También le dedica una secuencia totalmente burlesca a la complicada operación de aparcar su primer coche que se representa con una maqueta de cartón. De cartón es también el gato que representa al personaje de Chris Marker que últimamente no quiere aparecer en público y que sigue siendo un gran amigo y, en la película, el interlocutor que le hace las preguntas importantes.

Cuando le pregunta por ejemplo porqué dejó la fotografía por el cine, le contesta ella muy seria que lo hizo porque le faltaban las palabras. Agnès Varda es en efecto una amante de la lengua y cuida muchísimo los comentarios que dice ella misma en *off* o apareciendo en la imagen. El humor verbal por ejemplo es constante con el gusto por los juegos de palabras. Subraya por ejemplo lo extraño de la expresión « subir a París » para indicar que alguien de provincias va a la capital, « como si Francia fuese vertical ».

Al escribir con gran cuidado los comentarios a las imágenes reconoce que su maestro ha sido Chris Marker, y en el libro *Varda par Agnès*, confesaba que nada le gustaba tanto « como encontrar las ideas y las palabras del comentario en la sala de montaje, en la película

misma »⁹. Y esos comentarios los dice ella misma con una voz cálida en un tono ameno que acerca las imágenes al espectador. Se trata de lo que llama Michel Chion « una voz –yo » (voix-je »), es decir « no sólo la voz que dice yo como en una novela », ya que « para conseguir la identificación del espectador, es decir para que éste la haga más o menos suya, debe estar encuadrada y grabada de manera que pueda funcionar como eje de identificación »¹⁰. Agnès Varda domina perfectamente el uso de esa voz lo mismo que domina el uso de la mirada que también se dirige al espectador como lo expresa en la secuencia en la que evoca sus primeros trabajos como fotógrafa :

« Si uno quiere mirar a los espectadores hay que mirar en la cámara. Yo miro siempre la cámara incluso cuando estoy contando los trabajos que hice urgentemente para conseguir un laboratorio ».

Ya aparecía esta preocupación en la película *Jane B par Agnès V*, donde la directora le decía a Jane Birkin que debía seguir esta regla y « mirar la cámara lo más posible ». Sin embargo Agnès Varda que es también una gran actriz es capaz de modificar la regla para buscar una mayor expresividad. Es lo que hace por ejemplo en la secuencia que evoca la exposición, en 2007 en Avignon, de las fotografías de los actores del Festival. Se ha filmado sentada frente a las fotos de esos jóvenes tan bellos y brillantes y que ahora están todos muertos y sabe que entonces la emoción que la embarga se expresa mejor mirando fuera de campo. Cuando evoca a Jacques Demy, « el más querido de los muertos », también sabe que tiene más fuerza la voz en *off*. Las imágenes más impresionantes de *Las playas de Agnès* se encuentran sin duda en la secuencia dedicada a la enfermedad de Jacques Demy. El último acto de amor de Agnès como lo expresa ella misma ha sido filmar las últimas manifestaciones de una vida que se iba irremediablemente como la arena que dejaba caer de su mano. La película ofrece entonces imágenes terribles, unos primeros planos de la piel, el ojo, el pelo, las manos, las manchas. « Estos fragmentos están filmados como si de un paisaje se tratara : Jacques muriéndose, pero Jacques vivo todavía ».

⁹ Op.cit. p. 16.

¹⁰ CHION, M. : *La voix au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile, Paris, 1982, p. 48.



Se trata del clímax de la película y la cineasta tiene la elegancia de añadir, con humor, algunas secuencias sobre su actividad posterior, como las películas sobre *Algunas viudas de Noirmoutier* (2004) entre las que se ha incluido, una exposición en la Fundación Cartier y algunas imágenes de la fiesta que le organizaron cuando cumplió 80 años.

Esta película tan rica termina así, de manera agri-dulce, recordando que el tiempo, igual que el agua de las playas nunca se detiene y sugiriendo también que el cine bien pudiera ser un arma contra el olvido :

«Todo esto ocurrió ayer y ya pertenece al pasado. La sensación se ha mezclado instantáneamente con la imagen que de ella quedará ».